



Isabelle and Florence Lafitte

www.duolafitte.com

Virtuoso Transcripteurs



Photo Credits ©: Vicenzotti, Layani, Elias



Programme
présenté par Jacques Drillon



Journaliste au *Nouvel Observateur*, Transcripteur
Ecrivain, auteur de
Liszt transcripteur ou la charité bien ordonnée
Editions Actes Sud



Mozart / Jacques Drillon

Symphonie Concertante KV 364

pour violon et alto transcrite pour deux pianos

Chopin / Liszt / Edwin Benbow

Chant Polonais Mädchens Wunsch

Chopin / Liszt / Isabelle Lafitte

Chants Polonais Frühling, Meine Freuden, Die Heimkehr

Falla / Isabelle Lafitte

La Vida Breve Danses Espagnoles 1 et 2

Falla / Mario Bragiotti

El Amor Brujo Danse Rituelle du Feu

Glazounov / Isabelle Lafitte

Stenka Razine



***La transcription* par Jacques Drillon**

1. Pour un musicien, la transcription est une activité.

2. Pour l'intellectuel au sens large, elle est un phénomène. Différent selon qu'elle est pratiquée par un tiers ou par le compositeur lui-même.

1.1. La transcription, au XIX^e siècle, a constitué une source de revenus pour l'éditeur comme pour le compositeur. C'est ainsi que Schoenberg a transcrit pour Universal l'intégralité du *Barbier de Séville* de Rossini, ou *Rosamonde* de Schubert. (Il faut noter, à ce propos, que la Sacem admet sans broncher tout compositeur qui demande son adhésion, mais qu'elle impose aux arrangeurs un examen *en loge*.)

1.2. Il s'agissait, pour l'amateur, de s'approprier un répertoire qui lui était refusé : la musique symphonique, le quatuor à cordes, l'opéra... Répertoire qui lui était refusé aussi bien pour des raisons d'instrumentation que de difficulté technique : on a ainsi transcrit pour piano à quatre mains aussi bien les symphonies de Beethoven que ses trente-deux sonates.

1.3. La transcription palliait donc des manques : peu de diffusion des œuvres, faute de disques, de concerts et de radios ; peu de technique (les enfants, encore aujourd'hui, jouent des adaptations simplifiées et écourtées de la *Marche funèbre* de Chopin ou de chœurs de Rameau) ; peu d'argent ou peu d'orchestres (*Le lac des cygnes* joué par un pianiste dans une répétition de ballet). C'est le règne du « faute de mieux », du « on fait avec ce qu'on a ». C'est ainsi que ladite *Marche funèbre* de Chopin peut être adaptée pour l'orgue (à l'église), pour un orchestre d'harmonie (le 11 novembre), ou pour un duo de guitares (au conservatoire).



1.4. Cette intense activité d'arrangements, qui doit représenter quatre-vingt-quinze pour cent de l'activité totale de transcription, est sans grande signification. Elle n'a d'utilité qu'immédiate, et se rattache, de près ou de loin, à une transposition, et donc à ce que fait le baryton Fischer-Dieskau lorsqu'il chante en *mi* un lied de Schubert écrit en *sol* pour une voix de ténor – ce dont personne ne s'étonne. Néanmoins, il ne faut pas mépriser ces adaptations. C'est grâce à elles que la musique a pénétré dans les foyers silencieux ou dans les lieux déshérités, grâce à elles que des petits enfants ont aimé leur instrument ; et, somme toute, on prendra toujours plus de plaisir à jouer à quatre mains un quatuor de Haydn qu'à l'entendre interprété par d'autres, si géniaux qu'ils fussent.

2.1. Au niveau supérieur, on trouve des transcriptions qui sont le fait de compositeurs chevronnés.

2.1.1. La question qui se pose est : pourquoi transcrire la musique des autres, lorsqu'on s'appelle Mozart, Rachmaninov ? Pour la faire circuler, dit-on généralement. Richter le prétendait, et Brendel. C'est juste, mais un peu court : la musique de Bach circule toute seule, et plus aisément dans sa version originale pour clavier que dans la version de Mozart pour plusieurs cordes ; les lieder de Schubert occupent facilement les soirées d'une famille bourgeoise (madame chante, sa fille accompagne), tandis qu'ils découragent les amateurs, même chevronnés, dans les transcriptions qu'en fit Liszt. Il ne fait aucun doute que le désir d'appropriation explique ce phénomène. Ou plus justement, le désir, et l'appropriation. C'est-à-dire : l'amour, et la possession. Liszt, qui fut plus don juan qu'abbé, ne peut voir de la beauté sans l'aimer, sans la désirer. Qu'il s'agisse d'un poème, qu'il met en musique, d'un paysage, d'un livre, d'une toile, d'une sculpture, il les prend, aux deux sens du mot, et les rend au monde, fécondés. Au fond le transpositeur pêche, s'il pêche, par excès d'enthousiasme. Ce n'est pas un mauvais excès.

2.1.2. Etre un virtuose de son instrument incline évidemment à la transcription. « *Mon piano*, écrivait Liszt, *c'est moi, c'est ma parole*,



c'est ma vie. » Ce être veut tout être, cette parole veut tout dire, cette vie veut être la vie. La beauté doit donc passer par le piano – par *son* piano, et pas celui d'un autre. Je suis un pianiste virtuose ? Toute la musique, toute la poésie, toute l'architecture, deviendront piano, et c'est moi qui les ferai muter d'un état dans l'autre. Le transcripteur (et Liszt a toujours été le saint patron de la confrérie) veut bien donner, pourvu que ce soit en prenant, il veut tout donner, pourvu que ce soit en recevant. Si cela n'est pas « *concurrencer Dieu* », comme dit Cioran, qu'est-ce donc ? « Réduire » toute la musique au piano, c'est limiter le monde à l'empan de ses mains, et le refaire à son image.

2.1.3. Il faut avoir transcrit soi-même pour avoir une idée du plaisir qu'on y prend. Du *genre* de plaisir. Non seulement on dispose d'une loupe plus épaisse que celle de tout le monde, hormis peut-être celle des très bons chefs d'orchestre, d'une loupe qui augmente la beauté à mesure qu'elle en grossit l'image (car le transcripteur va jusqu'au grain de pollen posé sur l'extrême bord de l'étamine), non seulement on jouit du chef-d'œuvre à chaque mesure, mais on l'écrit soi-même ! On pose ses propres notes sur le papier, et ces notes sont géniales. On s'est transporté dans la peau d'un autre ; on lui vole son talent, c'est entendu, mais on y imprime sa griffe si profondément que, ce génie, on le fait sien. Relisons les lettres de Baudelaire : il était moins fier des *Fleurs du mal* que de ses traductions d'Edgar Poe. « *Mes Histoires extraordinaires* », écrivait-il souvent, comme un père porteur. Ainsi procède l'adolescent qui recopie les poèmes qui le font pleurer. Tel était le petit Arrau, décrit par sa sœur : « *Ma mère jouait le Rondo Capriccioso de Mendelssohn, qu'elle jouait merveilleusement. Claudio disait : j'aime tellement cela que je veux le copier ! Et il s'étalait sur le parquet, et copiait la musique, et gardait la copie dans sa chambre.* »

2.1.4. Même la douleur est délicieuse. Et de quelle douleur s'agit-il ? Du choix, du terrible choix. Parmi les verbes outils du transcripteur, « choisir » est celui dont il use le plus. Il ne peut tout conserver, et ce qu'il conserve, il ne le conserve jamais en l'état. Il est donc tenu, comme le traducteur, de faire des compromis – pour astucieux qu'il



soit. De multiples solutions s'offrent à lui, entre lesquelles il doit opérer une sélection stricte.

2.2. Lorsque le compositeur se transcrit lui-même, on monte encore d'un barreau sur l'échelle de Jacob, et l'on s'approche de Dieu jusqu'à en sentir la chaleur.

2.2.1. Alors que mille tâches le requièrent, il décide de reprendre ce qui était fait déjà, ce qui semblait achevé. Mais rien n'est achevé, ni n'est inachevé. Les restaurateurs qui veulent rendre à son état primitif une église romane transformée à la Renaissance et au XIX^e siècle, doivent-ils remonter à l'état antérieur, à l'état précédant l'état antérieur ? La musique existe-t-elle sans interprète, c'est-à-dire sans transformation ? Lorsque Bach réécrit son *Magnificat*, où est la version définitive ? C'est la dernière ? Mais en dirait-on autant des symphonies de Bruckner ? Un poème est-il plus achevé sans, ou avec sa musique ? Se souviendrait-on des sonnets de Pétrarque, sans Liszt, qui les mit en musique, et sans leur transcription pour piano seul ? Proust appelle sa servante Céleste : « *Regardez, Céleste, j'ai mis le mot fin.* » Mais lorsqu'on sait ce qu'il ajoutait au dernier moment, sur épreuves, lorsqu'on mesure la portée de ses repentirs sans fin, lorsqu'on constate que des années de travail sont nécessaires aux spécialistes pour mettre au point une édition cohérente de *La prisonnière*, on comprend que le mot fin ne marque aucun achèvement. Pour lire les *Fleurs du mal*, faut-il considérer la première version (1857, cent poèmes), la deuxième (1861, cent vingt six) ou la troisième, « fabriquée » posthument en 1868, et qui en contient cent cinquante et un ? Non, l'œuvre n'est jamais finie ; on ne connaît d'elle qu'un état. Mozart à deux mois, tétant sa mère, Mozart à dix ans, jouant au cerceau, Mozart à trente ans, planchant sur un concerto pour piano, ce n'est pas le même Mozart, et pourtant c'est toujours le même être. Telle est l'œuvre, identique et non-pareille – à jamais.

2.2.2. Si bien que l'auditeur non musicographe (il est nombreux) serait bien en peine de dire si l'original de cette suite en mi bémol est destiné aux cordes ou aux instruments à vent. Il faut comparer les



années, les numéros de Koechel, pour l'apprendre ; sérénade pour vents, K 388, 1782, transcrite pour quintette à cordes, K 406, 1787. Mais en somme, il s'agit de la même œuvre, vue sous deux éclairages différents, vivant sous des états différents, comme la vapeur, l'eau et la glace – c'est toujours H₂O. De même pour son concerto K 414 : Mozart ayant écrit des quatuors avec piano (qui pourraient très bien être, théoriquement, des transcriptions de concertos), il ne serait pas absurde de penser que ce concerto n'est qu'une élaboration plus complète d'un quintette avec piano... Alors que la réalité historique montre l'inverse.

2.2.3. Il est vrai que Beethoven se méfiait des autres. L'avenir lui a donné raison. Tout ce qui relevait de la tradition d'interprétation (appoggiatures avant la tonique dans les parties vocales, ralentis automatiques...), il l'écrit en toute note. On ne sait jamais. On ne prend jamais assez de précautions. C'est ainsi qu'il transcrit lui-même, refusant à l'autre le plaisir-douleur du choix obligé, sa deuxième symphonie (pour trio avec piano), son septuor (pour trio), son quintette avec piano et vents (pour quintette à cordes) sa sonate opus 14/1 (pour quatuor à cordes), sa *Grande fugue* opus 133 (pour piano à quatre mains)... Admirables réalisations, où l'on voit que le passage d'un état à un autre ne se réduit pas à une adaptation mécanique, mais à une transformation chimique d'un langage instrumental dans un autre. Voir son art de la variation.

2.2.4. Un jour, il faut bien dire qu'une œuvre est finie. L'éditeur réclame le bon à tirer, la commande suivante pousse la précédente, mille circonstances acculent l'auteur à se séparer de son œuvre, à s'en sevrer. Mais comme on retrouve d'anciennes amours, et qu'on renoue avec un passé qui semblait révolu, le compositeur revoit des pièces anciennes. Liszt, rompant avec son ancien « *virtuosisme* », comme disait avec mépris le poète Herwegh, réécrit ses études, la fin de sa sonate, et mille autres choses. Boulez fait de même. La réécriture est une alternative à la transcription. Elle peut s'y combiner, comme dans *Notations*, composé en 1945 pour piano, supprimé de son catalogue, et renaissant sous forme de *Notations*,



pour orchestre, en 1980. Parfois c'est l'échec : le *Quatuor pour ondes Martenot* (1945-1946), est supprimé de son catalogue, réapparaît en tant que sonate pour deux pianos (1948) et se trouve finalement rayé du catalogue. Parfois, la réécriture ou la transcription suivent l'évolution organologique. Les compositeurs adaptent leurs pièces pour le nouveau piano à sept octaves, Boulez reprend *Répons* dès que l'informatique, toujours en progrès, lui permet d'avancer.

3. Telle est la grande leçon offerte par cette pratique, ce phénomène, de la transcription. Il n'existe pas d'œuvre achevée tant que le créateur est vivant. Et lorsqu'il meurt, son œuvre entière est définitivement inachevée.

Jacques Drillon



Le Duo Lafitte par Jacques Drillon

« Je connais Isabelle et Florence Lafitte depuis vingt-cinq ans. Je les connais à titre personnel et professionnel. Je les ai entendues, j'ai travaillé avec elles, je les ai fréquentées et j'ai même travaillé pour



elles, puisque je leur ai écrit des transcriptions pour deux pianos qu'elles ont jouées et enregistrées. J'ai donc pu, depuis longtemps, apprécier leur manière de considérer leur métier, mais aussi leur rôle. Voilà deux pianistes qui ont renoncé à une carrière personnelle pour défendre une formation instrumentale rare, exigeante : le duo de pianos. Le répertoire est immense, qui va de Bach aux compositeurs contemporains, il est d'une exceptionnelle qualité, car l'équilibre sonore de deux pianos jouant ensemble est parfait, comparable en puissance et en subtilité à celui du quatuor à cordes, il a donc tenté tous les grands créateurs de l'histoire, depuis l'invention du piano : Bach, nous l'avons dit, mais aussi Mozart, Chopin, Liszt, Brahms, Schumann, Rachmaninov, Ravel, Debussy, et parmi les plus modernes, Messiaen, Boulez, Kurtág... La liste est longue : même Wagner a écrit pour deux pianos, même Mahler. Mais ce répertoire est peu servi, car les pianistes virtuoses comme elles ont une tendance, à juste titre ou non, à vouloir épouser une carrière de soliste. Elles ont donc préféré porter à bout de bras, toute leur vie, les œuvres du passé et du présent, donnant au public l'occasion d'entrer dans un univers absolument neuf, exceptionnellement riche. Voilà pour leur « mission ».

Certes leur gémellité les y a aidées. Il faut les voir répéter ensemble pour mesurer le degré d'intimité qui les lie. Elles attaquent le clavier de la même manière, pensent ensemble, phrasent naturellement selon des courbes identiques, et savent d'un seul regard piloter un départ, un ralenti, un crescendo. Pendant le travail, les discussions sont longues, parfois animées : si le but est commun, les moyens d'y parvenir peuvent diverger. N'importe qui jetterait l'éponge. Elles ne le font jamais. Elles savent que, au-delà de l'amour qu'elles peuvent porter à la musique, et de l'amour qu'elles se portent l'une à l'autre, la technique du duo de pianos exige un élan égal, une force soigneusement dosée. Tant qu'il subsiste des points litigieux, elles discutent. Rien n'est laissé au hasard, rien n'est abandonné à celle qui, pour une raison ou pour une autre, lassitude, fatigue, baisserait pavillon. C'est la meilleure solution qui l'emporte, et non pas la plus combative des deux sœurs. Une fois d'accord, elles creusent. Elles



creusent à la fois le son, le toucher, la courbe, jusqu'à ce que tout se fixe, comme un photographe qui tournerait la bague de son objectif jusqu'à ce que la netteté complète soit obtenue.

C'est un travail immense, harassant et enthousiasmant à la fois. Car le résultat, en termes d'efficacité, de simultanéité, d'équilibre, d'élégance, de puissance, est proprement extraordinaire. Tout est prêt, prévu. La moindre « pédalisation » a été discutée et adoptée une fois pour toutes, et même les tournes de pages sont étudiées en sorte de ne jamais perturber l'exécution, et de pouvoir être effectuées sans le secours de « tourneurs ». Et pourtant, et ce n'est pas le moins stupéfiant, elles conservent chacune leur part de spontanéité : en vérité, cet accueil de l'instant, de l'inspiration, n'est possible que si les fondations ont été solidement implantées. C'est alors que l'autre réagit de la manière la plus immédiate à cette idée nouvelle : c'est là que leur expérience et, encore une fois, leur gémellité, apportent leur poids. Certes la rigueur du travail préparatoire permet cette liberté. Il en va de même pour les créateurs et les interprètes : seule la parfaite connaissance de la règle permet de s'en affranchir.

Le public ne s'y trompe pas et leur fait toujours d'éclatants triomphes. Il sait reconnaître en elles des artistes accomplies, épanouies, inspirées et heureuses. Même peu préparé, il devine, il sent. Tant il est vrai que l'extrême qualité a quelque chose d'évident, quelque chose qui parle et s'impose. C'est ainsi qu'on porte la musique vers l'Autre. Quelqu'un a dit que l'héroïsme ne consiste pas à accomplir des actes surhumains, mais seulement à « faire ce qu'il est possible de faire ». En fondant un duo de pianos, Isabelle et Florence Lafitte ont renoncé à une carrière personnelle brillante. En défendant ce prodigieux répertoire dans tous les pays du monde, à force d'un travail acharné, de ténacité et de talent, aussi par la grâce de leur bonne humeur et de leur charme naturels, elles ont fait ce qu'il « était possible de faire », mais à quoi peu de pianistes ont consenti. N'est-ce pas là de l'héroïsme ? »

Jacques Drillon



Contact

www.duolafitte.com • florence@duolafitte.com

Asia

Hannes Nimpuno \ Shaksfin Productions Asia
62 Upper Cross Street #03-02 \ Singapore 058353
e-mail: nimpuno@shaksfin.com
tel: +65 6292 0644 \ fax: +65 6535 1252

Benelux

Luc Van Looke \ Weinstadt Artists Management
Populierenlaan 3, bus 26 \ B-2020 Antwerp
e-mail: info@concerts-weinstadt.be
tel: +32 3 216 70 60 \ fax: +32 3 216 70 66
